Historia de la literatura argentina

39 La literatura de las vanguardias IV

Elías Castelnuovo
Roberto Mariani
Álvaro Yunque
Leónidas Barletta



Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12



Monumento al trabajo, escultura
de Rogelio Yrurtia realizada en
bronce y piedra en 1906

Dirección general de colecciones de historia
de Página/12: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires
Directora: Profesora Silvina Marsimian
Redactoras:
Profesora Paula Croci
Profesora María Inés González
Profesora Silvina Marsimian
Profesora Sylvia Nogueira

Colaboración especial:
Prof. Eduardo N. Acera

Auxiliares de investigación:
Profesores Karin Grammatico y Sergio Galiana
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

ISBN Tomo II: 987-503-413-4
ISBN de la obra completa: 987-503-390-1

Dibujo aparecido en la portada
del primer número de la revista *Claridad*

La literatura de las vanguardias IV

El arte aleccionador

La vanguardia, con sus principios de "unión entre arte y vida" y "lo nuevo como valor" consolida la confianza en la juventud como fuerza renovadora. Al igual que los martinfierristas, otros jóvenes de clase media, hijos de inmigrantes, pero ignorantes de las lenguas extranjeras, autorrotulados "proletaristas", acceden al campo cultural, embanderados en los principios políticos de la izquierda. Promueven ateneos, revistas económicas y conferencias barriales o donan libros a bibliotecas populares. Entre los escritores estaban Elías Castelnuovo, José S. Tallón (Buenos Aires, 1904-1954), Leónidas Barletta, Lorenzo Stanchina (Buenos Aires, 1900-1987), Roberto Mariani, Enrique Amorim (Uruguay, 1900-1960), Álvaro Yunque, Olivari, Tuñón. El grupo, llamado "de Boedo" por la zona de Buenos Aires en la que se reunía, unió pedagogía y estética desde una mirada socialista. Guiaba su acción la idea de que la realidad es desfigurada por mecanismos capitalistas y que la ficción es apta para denunciar cómo el orden social que se ve como natural en verdad no lo es. No pensaron que los textos son un reflejo de "lo real", como el Realismo ingenuo, sino un montaje con la intención de *des-cubrir* una verdad ocultada por la ideología dominante. Pensaron que el logro de su labor concientizadora entre los sectores populares exigía contar historias simples con conflictos cotidianos donde chocasen los fundamentos morales de la izquierda con la amoralidad capitalista. En sus mundos ficticios pusieron a vivir marginales diseñados "en tensión": comparten la tipificación del proletario, esa masa anónima oprimida por problemas comunes, pero cada uno es un ser con deseos y sentimientos individuales, rotos por la versión local del sistema capitalista mundial: plusvalía a costa de la fuerza de trabajo obrero, ausencia de una legislación laboral justa, aumento demográfico que lleva a una desocupación progresiva. Los recursos literarios se amoldan, con criterio docente, a un receptor de clase considerada "inferior": hay moralejas, paréntesis explicativos, repetición de frases que portan el "mensaje" ideológico de la obra, alegorías y símbolos de estereotipos morales –dinero/corrupción; revolución/dignidad-. Son elecciones estético-ideológicas según la fe en que el parecido entre los mundos del personaje y del lector hará que este se sienta identificado y modifique sus conductas. La prensa consolida este plan de "democratización cultural dentro del orden capitalista": con este objetivo, en 1922, Antonio Zamora funda la *Cooperativa Editorial Claridad*, dirigida por Barletta y César Tiempo, donde se publica el *magazine* semanal *Los Pensadores* (con el nombre de *Claridad* en 1926), que ofrece al pueblo "las grandes cumbres del pensamiento humano". Gorki, Tolstoi, Lenin, Romain Roland, Dostoievski, Anatole France están al alcance de los lectores de pocos recursos por 20 centavos, el precio de dos boletos de tranvía. La revista sigue la tradición liberal-humanista del grupo francés *Clarté*, liderado por France y Roland: contra "la ignorancia y los que la explotan como una industria"; "cambiarlo todo con palabras y pensamientos". *Claridad* publica también la colección *Los nuevos*, que edita a escritores jóvenes nacionales con cuya obra simpatiza. En 1925, el peruano A. Chiabra Acosta funda *La Campana de Palo*, título que alude a "la imagen fantasmal y ensombrecida del periodismo moderno (...) convertido en insonoro y apolillado leño" y se distancia de "otras tantas campanitas y campanazas.". En los '30, el golpe de Uriburu y el ascenso de Mussolini, Hitler y Franco al poder llevan a estos jóvenes a priorizar lo político: Barletta pasa en 1929 de *Claridad* a *Metrópolis* –"única revista de izquierda"– y Tuñón dirige *Contra* (1933). Los "boedistas" unieron progresismo ideológico y conservadurismo estético; humanitarismo socialista y realismo decimonónico, para alcanzar la utopía de un arte para todos.



Portada del número 2 de la revista *Extrema Izquierda*

Tapa de *La Campana de Palo*, periódico dirigido por Álvaro Yunque



Tapa de *Versos de la Calle*, de Álvaro Yunque

Tapa de *Juventud* de Álvaro Yunque

El martilleo de la prédica

Cerca de Boedo, en Estados Unidos 1822, los Gandolfi Herrera vivían en una casa-chorizo con tres patios, donde se conformó un cenáculo variado debido a las disímiles actividades que desarrollaban los hermanos: Arístides fue el escritor conocido como Álvaro Yunque; Augusto, como Juan Guijarro; Ángel, el actor Ángel Walk; Aída era una activa dirigente política; Adán, amigo de gente elegante, y Alejandro, de malevos. Álvaro (La Plata, 1889-1982) estudió en el Colegio Nacional de Buenos Aires e inició la carrera de Arquitectura, que no completó. En 1922, obtuvo una mención en el concurso del diario *La Montaña* que, en cierta forma, delimitó al grupo de Boedo: lo ganaron Roberto Mariani, Elías Castelnuovo, Manuel Rojas y Leónidas Barletta. En 1924, *Claridad* le publicó a Yunque *Versos de la calle*, uno de los dos tomos de poesía de *Los Nuevos*; el otro correspondió a *Versos de una...* de Clara Beter, seudónimo de Israel Zeitlin (Ucrania, 1906-1980), poeta más conocido como César Tiempo y destacado por su obra de reivindicación de los judíos humillados y su antología (junto con Pedro Vignale) *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*, en la que Yunque aparece en primer lugar. Arístides Gandolfi también logró el reconocimiento en revistas como *Proa*, cuyo primer número lo incluía entre "los poetas de la ciudad", junto a Borges y Baldomero Fernández Moreno. Santiago Ganduglia, colaborador de *Martín Fierro*, en su artículo "Párrafos sobre la literatura de Boedo" –publicado en 1925, en el número 26 de esa revista– se refiere al libro para señalar "la desorientación estética del grupo" realista y al respecto enfatiza que la revista *Extrema Izquierda* desconoció por completo los versos de Yunque, objeto de críticas de Barletta. Conventilleros, inmigrantes, lustrabotas, rameras, estudiantes pobres, intelectuales hambrientos son objeto de la conmiseración del yo lírico en *Versos de la calle*, que incluyen una explicación del seudónimo del poeta: "'Dadme, les grito, dadme ese secreto/ con el cual vosotros domináis el hierro'./ Y yunque y martillo y horno y fragua: /'Es manso, /me responden todos: ¡Trabajar cantando!'" ("En la herrería").

Aunque siempre escribió poesía que expresa esa clase de sensibilidad social –entre otros libros del género, se cuentan *Nudo corredizo* (1927), *España 1936* (1936), *Reflexiones no mansas* (1981)–, la prosa de Yunque ha sido más destacada. Por un lado, la practicó en ensayos –los más célebres, *La literatura social en la Argentina* (1941), *Poetas sociales de la Argentina* (1943)–; por otro, en cuentos. Aquellos, juzgados menos radicales que *El arte y las masas* (1935) de Elías Castelnuovo, expresan la doctrina realista del grupo de Boedo. Yunque distingue en la literatura nacional el "arte por el arte" del arte "comprometido" y sostiene que este no se define por la belleza sino por su función social, que es la de enseñar. Vincula los términos "proletaria", "popular", "sencilla", "realista" al caracterizar la literatura que busca la revolución más allá de las formas artísticas y debe hacer conocer la realidad, antes de proponer a las mayorías su transformación. Para llegar a ellas, el arte debe ser sencillo. Los relatos de Yunque, en correspondencia con esos preceptos, suelen estructurarse como ilustración de repetidas lecciones explícitas, adecuadas para niños (de hecho, gran parte de la obra del autor ha circulado como literatura infantil y juvenil: por caso, sus ediciones de *Barcos de papel* en la editorial Plus Ultra).

Si en *Versos de la calle* el poeta se dirige a su propia obra para que se prodigue como una prostituta ("De todos sé y de ninguno,/¡como una ramera, verso!"), *Barcos de papel* (1926) presenta una alegoría alternativa y más escolar para metaforizar los cuentos que conforman ese libro. El autor la explica en el prólogo, donde se representa en diálogo con un arroyo: "Hice un barco de papel. Lo arrojé a sus aguas. Y lo vi alejarse, ¿hacia dónde?, lo vi dichoso, confiado yo en el destino de mi barco de papel que sería el del ligero arroyo cantor de aguas clarísimas". Los niños no son solamente destinatarios ideales de los relatos: suelen también pro-


Álvaro Yunque

tagonizarlos. Los personajes se organizan en pares de opuestos: buenos y malos, limpios y sucios, valientes y cobardes, pobres y poderosos. En estas dicotomías se fundan las sencillas lecciones y el esquematismo de los cuentos. Así, por citar un caso, en “Un hombre” (*Barcos de papel*): una mujer queda viuda con dos hijos, Teodoro y Lucio; tienen que mudarse para reducir gastos y los adolescentes abandonan los estudios para trabajar; Teodoro se vuelve un perdido, que manipula a la madre abnegada para esquilmarla; Lucio, “serio como un hombre”, lo enfrenta y aporta al hogar todo su salario. Un día Teodoro roba a la madre una Biblia que ella venera porque la ha heredado de su familia y Teodoro la malvende. Lucio intenta calmar el dolor de la madre recuperando el libro, que paga religiosamente en “cuotas”, sacrificando el dinero semanal destinado a su esparcimiento. El librero, que al final confiesa haber creído que el joven no cumpliría con su compromiso, recompensa al muchacho ofreciéndole un trabajo en su negocio, con un salario mejor que el que Lucio percibe en el escritorio donde está empleado. Además, le devuelve los pesos que gastó en la recuperación de la Biblia. “Compra con ellos cualquier cosa para tu madre y se la regalas en mi nombre. Al regalársela, le dices así: ‘El librero te regala esto porque tienes un hijo que es un hombre honrado’”. El dueño de la librería, además, le organiza el horario laboral, así “por la mañana podrás ir al Colegio Nacional a continuar tus estudios, a abrirte un porvenir”. La orientación del texto queda determinada desde el epígrafe que encabeza la narración: “¿Me engañaré al decir que no hay más bella poesía que la salvación del niño?”. Esa salvación se reduce en la narrativa de Yunque a iniciativas individuales de hombres buenos, pero los adultos virtuosos no abundan en sus relatos. En las historias que adoptan organización y estilo propios de fábulas, el pesimismo al respecto es evidente: “Soñé que un tigre, para injuriar a otro tigre que acababa de matar a un semejante, le decía: ¡Hombre!” (“Soñé”, *Animalia*, 1999). En su obra, es un tópico constante el desamparo de la niñez, causado por la muerte del padre trabajador. En el trasfondo queda tácita e impasible una sociedad injusta que admite –hasta promueve– que los niños se vuelvan adultos antes de tiempo, que existan el trabajo infantil y la deserción escolar. Aunque este esquema puede ligarse a discursos políticos que combatieron por los derechos laborales, en la escritura de Yunque adquiere sesgos transhistóricos. Un ejemplo es el de “Jauja” –*Otros barcos de papel* (1929)–, entendida como ciudad-Paraíso o edad de oro en la que el ser humano no tiene necesidad de trabajar y “no hay tuyo ni mío porque todos poseen cuanto fuera de desear”. La ilusión resulta tan hermosa para el quinceañero con el que se encuentra el narrador que el jovencito toma “Jauja” como su nombre propio. Es la meta a la que se dirige, comparándose con Martín Fierro cuando cruza la frontera con el indio. El muchacho, que no tiene familia y ha sido un niño sirviente, cuenta anécdotas de su vida al narrador-autor, que se representa leído por el desgraciado, deseoso de que el escritor publique algo sobre él. El sirviente maltratado, la prostituta que termina como mendiga, el intelectual de izquierda encarcelado son tipos que Yunque comparte con otros escritores de Boedo y que aparecen en cuentos como los de *Bichofeo* (1929), libro no destinado para niños sino, como se ha señalado, a un público infantilizado: el esquematismo didáctico de los relatos se sostiene a través de sus múltiples libros, en este punto coherentes con lo que el autor postula en sus ensayos.

RECORRIDO

Elías Castelnuovo: trabajo, literatura y vida

EDUARDO N. ACERA

Gran parte de la crítica literaria considera a Elías Castelnuovo el abanderado del grupo de Boedo. Algunos lo tildaron de tremendista, pietista y hasta de hacer terrorismo literario. Se debió, posiblemente, a las crueles y extremas situaciones en las que aparecen muchos de sus personajes, a su visión piadosa de la clase trabajadora o a la presencia de un fatidismo mesiánico en la apreciación cristiana de la condición proletaria. Este escritor, nacido en Montevideo en 1893 y fallecido en Buenos Aires en 1982, fue –junto a Mariani, Yunque y Barletta– principal representante del mencionado grupo y un hombre que desarrolló un proyecto literario coherente y planificado, que consistió en tratar temas extraídos de la realidad, con un lenguaje claro, sencillo y al alcance de todos. Su premisa fue "escribo como hablo", para poder llegar a los lectores y hacer cumplir a la literatura un rol social de denuncia, docencia y compromiso con los necesitados y oprimidos. Su literatura fue llamada proletaria o proletarista. Afirmaba que "una literatura sin calor de humanidad, no lograría nunca suscitar el calor que exige y reclama su lectura" (sic), refiriéndose a que su método consistía en escribir dejándose llevar por la pasión, para corregir tomando distancia de la obra. Lo importante para él radicaba en qué se decía antes que en cómo se decía, privilegiando el tema sobre el buen decir y la pulcritud de estilo. Se consideraba un "obrero de la pluma" y afirmaba que


Elías Castelnuovo y su hijo Allan Poe en 1936

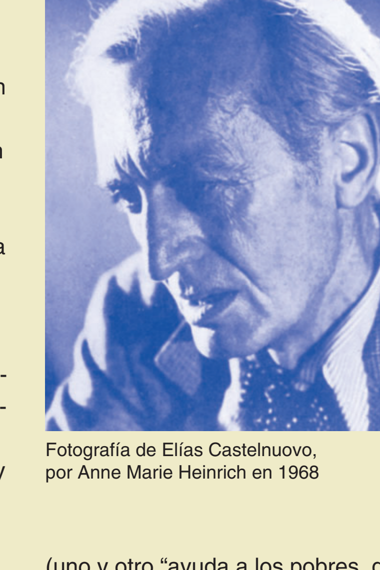
su metodología de escritor la había adquirido en el mundo laboral, al cual ingresó a los diez años. Para él, la tarea de escribir tenía un uno por ciento de inspiración y un noventa y nueve por ciento de trabajo. Se oponía a los premios literarios por considerarlos un reconocimiento misericordioso a una tarea que debía regirse por un estatuto que permitiera a los escritores vivir de su oficio y agremiarse como cualquier otro trabajador; y le daba a la Faja de Honor entregada por la SADE el mismo valor que tenía la Orden del Tornillo otorgada por Quinquela Martín, que condecoraba la locura basándose en el lema: "A todo hombre que sueña le falta un tornillo".

En la biografía de Castelnuovo puede estar la explicación de su concepción del arte como trabajo y medio de denuncia de la injusticia. Nació en una familia muy humilde que vivía en un barrio pobre de Montevideo. Sus padres eran analfabetos y ninguno de sus nueve hermanos pudo completar la enseñanza primaria, mientras que él llegó sólo hasta cuarto grado. A la muerte de su padre, dueño de una taberna, quedó a merced del maltrato del marido de una de sus hermanas mayores, del cual escapó cuando tenía diez años para deambular por los pueblos del interior de Uruguay. Se cuenta que se quedaba en cada pueblo hasta agotar, en las bibliotecas populares de esos lugares, todas las lecturas de su interés. A los doce años comenzó a escribir. Fue carpintero, electricista, plomero, pintor, cerrajero, albañil y lustrador de muebles; oficios artesanales con los que se mantuvo y que le posibilitaron, cuando ya podía vivir de la escritura u otros trabajos más estables, no necesitar nunca que nadie ingresara a su casa para realizar ninguna de esas tareas. Más tarde ejerció como linotipista y ayudante de cirugía de su amigo de la primaria, el doctor Lelio Zeno. Su oficio de linotipista lo conectó con el periodismo. Colaboró asiduamente en algunas revistas del grupo de Boedo: *Los Pensadores*, *Claridad*, *Tribuna proletaria*, *Campana de Palo,* y fue director de otras: *La protesta*, *Prometeo*, *Extrema izquierda*. En 1928, contribuyó a la creación del primer teatro independiente, T.E.A. En 1931 visitó la Unión Soviética y a su regreso, en 1932, fundó junto a Roberto Arlt la Unión de Escritores Proletarios. Tuvo dos hijos, uno de ellos médico y la otra, profesora de Derecho laboral. Ya dedicado especialmentea escribir, vivió desde la década del cuarenta en su casa del barrio de Liniers, donde mantuvo siempre un sistema de vida ordenado y metódico, de trabajo manual por la

mañana y escritura y estudio por la tarde. La obra de Castelnuovo es abundante y variada. En la narrativa se encuentran sus picos de mayor calidad. Escribió cinco libros de cuentos: *Tinieblas* (1923), *Malditos* (1924), *Entre los muertos* (1926), *Larvas* (1930) y *Calvario* (1950), y dos novelas: *Carne de cañón* (1927) y *Resurrección* (1935). También fue escritor teatral y ensayista. Distintos pasajes de su biografía se reflejan en su obra. La niñez desprotegida, la persecución política, la desocupación y el trabajo en condiciones inhumanas son algunos de los padecimientos transformados en argumentos. En ellos se ve la influencia de los escritores realistas rusos previos a la revolución de Octubre –especialmente Dostoievski, Tolstoi y Gorki– y el naturalismo cientificista. Hasta 1928 puede considerarse su etapa de mayor fervor boedista y, a partir de esa fecha, la de sus obras más representativas.

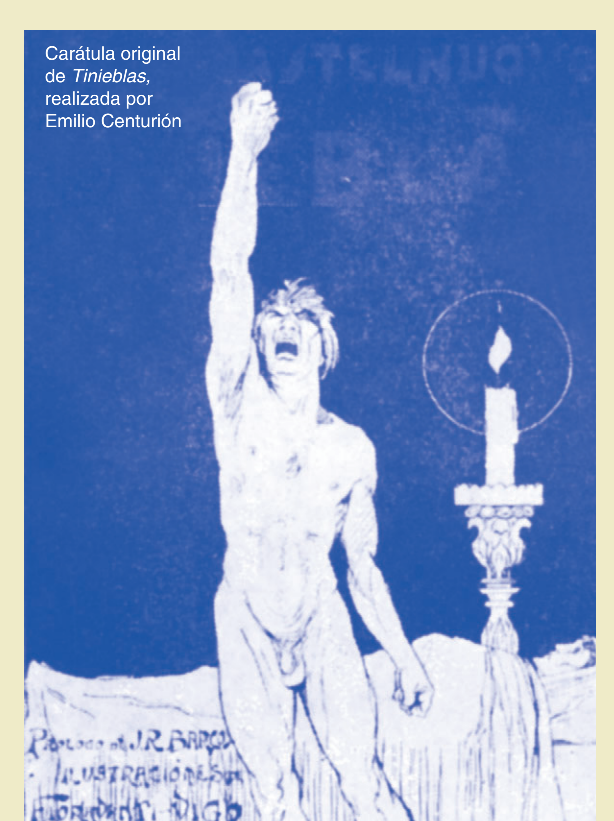
En el drama breve *La noria* (1936), aparecen sus ideas sobre la literatura y su función social. Los personajes son tres obreros corpulentos con los ojos cubiertos por una venda negra, un Verdugo, la Poesía –mujer envuelta en una túnica roja y con una lira en la mano– y un Coro que representa a las masas que aúllan, rugen, maldicen y amenazan, subiendo y bajando el tono de su protesta. A lo largo de la obra, la Poesía alienta a los obreros a resistir el castigo del Verdugo y los conduce a su liberación final. El parlamento de la Poesía siempre es acompañado por la acción violenta del Verdugo mientras el Coro exige cada vez más vehementemente un cambio, en una gradación que parte de un aliento a la marcha de los obreros y finaliza en la incitación a la guerra y la violencia como salida. En el final, la Poesía anuncia que la hora del cambio ha llegado y los obreros se quitan la venda de los ojos, avanzando hacia ella con el puño en alto y en fila india, mientras el Verdugo expresa su odio impotente con un grito y el Coro pide su muerte.

Antes, los cuatro cuentos de *Tinieblas* –Premio Municipal de Literatura (1924)– habían paseado al lector por distintas realidades de sufrimiento y expoliación del ser humano. Todos presentan un esquema similar. Parten de una situación de explotación: un taller inhumano, un conventillo miserable, la indigencia y la violencia familiar. Continúan con la búsqueda de una salida: el amor de la pareja, el exilio en Brasil, el crimen por encargo. Y finalizan con el fracaso, la desilusión y la muerte. El hombre se transforma en la víctima del hombre y no tiene escapatoria. El cuento “Pirincho”, publicado en *Larvas* (l930), muestra la misma temática: narra el destino cruel de un niño abandonado a partir de la muerte de su madre. “Resurrección de los muertos” –de un tono definidamente doctrinario– presenta una identificación entre Lenin y Cristo



Fotografía de Elías Castelnuovo, por Anne Marie Heinrich en 1968

(uno y otro “ayuda a los pobres, da de comer a los hambrientos, cura a los leprosos, resucita a los muertos. Y es perseguido. Y es encarcelado.”), cuando relata la tortura y muerte de un joven estudiante revolucionario a manos de la represión. Para la madre del militante “su hijo es Cristo, otro Cristo, ese Cristo que retorna periódicamente a la tierra y se introduce en el alma de otro para reanudar su obra de justicia, de redención, de exaltación del hombre”.



Carátula original de *Tinieblas,* realizada por Emilio Centurión

Las crudas descripciones, la animización de objetos y enfermedades hostiles y la cosificación del ser humano aportan a los relatos una atmósfera asfixiante y una sensación de deshumanización y encierro. Castelnuovo plantea, en *La noria,* que la literatura puede ayudar a encontrar la salida de un sistema injusto si se pone al servicio del oprimido. Escribió en función de ese objetivo y su lectura trasmite energía y emoción. Es un valioso aporte para la reflexión sobre el papel que puede desempeñar el arte en una sociedad.

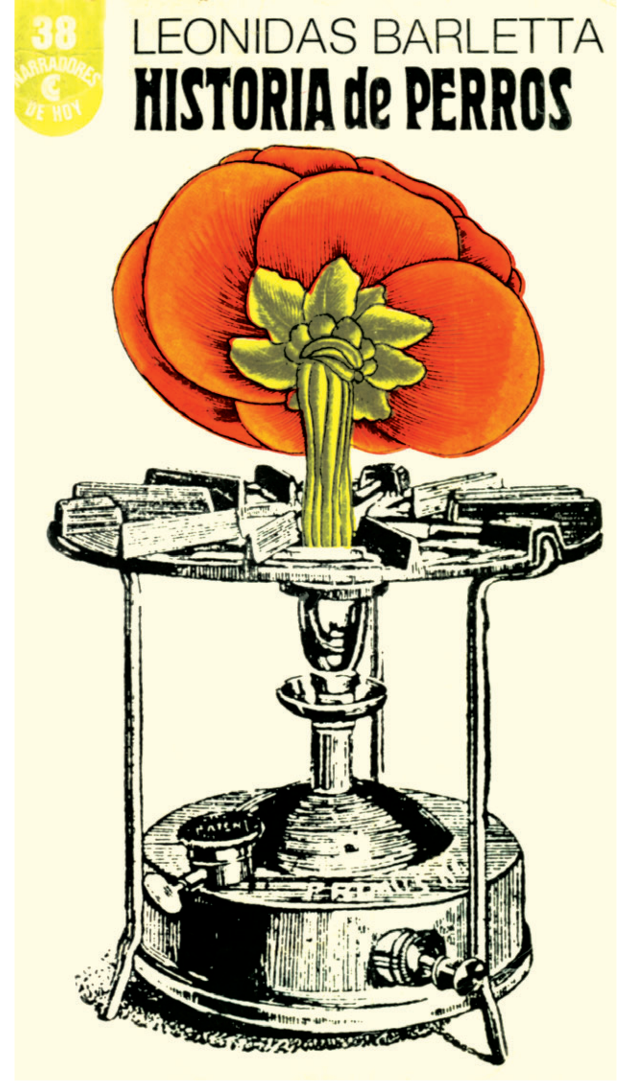


Fotografía de Leónidas Barletta

Entre la cruda realidad y la ficción "humanitaria"

"Nada educa tanto a los hombres como ver el destino de los hombres" es el epígrafe que encabeza *Royal Circo* (1927) e *Historia de perros* (1950), de Leónidas Barletta (Buenos Aires, 1902-1975). La elección de la misma frase para dos novelas distanciadas por 23 años demuestra la persistencia de objetivos y función asignados al arte por el autor, a lo largo de su trayectoria. La frase citada sugiere por lo menos tres creencias de Barletta: la labor pedagógica de la literatura, su capacidad iluminadora de la realidad, cierto destino común que el sistema capitalista impondría a los hombres. Esta actitud consecuente es parte de la rígida moral de izquierda que profesó desde joven, la que implicaba la coincidencia entre vida, discurso y obra de un escritor. En la etapa de las vanguardias históricas, los cuentos –*Cuentos realistas* (1923), *Los pobres* (1927), *Vigilia por una pasión* (1932), *La vida* (1933)– y las novelas del autor –*Vientos trágicos* y *María Fernanda* (1924), *Vidas perdidas* (1926)– comparten estos dogmas. Pero el ideario boedista juvenil de los '20 subsiste en su labor como fundador y director del Teatro del Pueblo en los años '30, en su trabajo periodístico e, incluso, en títulos literarios muy posteriores a la actividad del grupo de Boedo: *La felicidad gris* (1945) o *De espaldas a la luna* (1957). Desde joven, Barletta construyó una narrativa realista de denuncia sistemática, fiel a los principios socialistas y a la docencia arquetípica de Boedo, pero en tensión con un populismo de tono sentimental peligrosamente cercano al de *La Novela Semanal*. El relato "La flor", por ejemplo, pone en escena la explotación de la joven protagonista, una empleada de una florería obligada a empezar una nueva corona funeraria minutos antes de que expire su horario de trabajo. A la vez, presenta una visión atormentada del amor que goza en el sufrir: "Ninguno de los dos [ni la muchacha ni su novio] quiere ser feliz, sino inmensamente desdichado, porque así entienden el amor". Asimismo, el texto se complace en un juego con los primeros planos de la mirada como espejo del alma: "Y cuando se reúnen y con cautela se revisan en el fondo de los ojos para ver si siguen siendo los mismos, sienten un delicioso alivio.". En toda la prosa de Barletta, esas mismas dos tradiciones estéticas se recuperan mediante dos tópicos que las conjugan: el de "la belleza pobre" y el del "estado de necesidad" en que se halla el proletariado. La voz narrativa de "La flor" insiste en el hambre que acosa a la protagonista –"De noche no toman más que café con leche y el líquido azucarado hace ruido en las tripas huecas"– y lo convierte en motor que obliga a los personajes a soportar condiciones de trabajo inicuas. Las mujeres, con su fragilidad y su hermosura, siempre

Poeta, narrador y dramaturgo, militante civil y político, Leónidas Barletta afirmó que "la cultura no es un adorno del hombre ni un arma para agredir, sino su propia capacitación para la vida".



Tapa *Historia de Perros*, de Leónidas Barletta

aparecen como los seres más dañados por el engranaje capitalista. Si se mantienen puras, ajan su encanto corporal: "Margarita sigue enroscando alambre en los tallos de las dalias (...) Hace trabajar las manos entumecidas y no mueve el cuerpo para no sentir el dolor de espalda. El jugo de los tallos quebrados le irrita la piel agrietada de los dedos". Si deciden no arruinar su encanto, la falta de dinero hace desembocar a las bellas pobres en la prostitución, como en *Royal Circo*, que relata las peripecias nómades de los "artistas del hambre". Allí una amazona de la compañía tiene relaciones sexuales con el dueño de la troupe a cambio de dinero; las equilibristas japonesas comercian con su cuerpo y uno de los equilibristas entrega a su mujer a los hombres que la admiran: "Yo no tengo la culpa de que ella tenga que venderse para vivir. ¿Quién le mandó nacer pobre y bonita?". Los desenlaces de Barletta proveen a los personajes –e, indirectamente, al lector– de una felicidad módica que premia de algún modo su virtud o compensa su carencia. Pero, a diferencia de la novela sentimental folletinesca, no propone soluciones definitivas –como la boda por amor entre la bella pobre y el hombre rico– sino solo alguna consolación breve. La Margarita de "La flor", tras haber sufrido la ración diaria de maltrato en su trabajo, culmina el día encontrándose con su novio, una figura angélica que insiste en ser puro en la contaminada sociedad burguesa: "–Mirá lo que te traje. Y entreabrió un poco el saco y extrajo una flor. A ella se le iluminaron los ojos, tomó la rosa que Fernando le alcanzaba, la besó y la apretó suavemente contra su mejilla". El cuento se rige por una oposición de símbolos comunes en la narrativa de Barletta. El elemento "flor" se resignifica a lo largo del cuento: de un lado, las flores de la florería connotan la muerte de las ilusiones de la trabajadora, que tiene también nombre de flor. Son, para las gastadas manos de la obrera y puestas al servicio de la patronal, agresivas e hirientes: "una dalia girando entre sus manos le ha golpeado la boca y ella se aparta como de un bicho baboso"; son descriptas como seres muertos asimilados a los cadáveres para cuya honra funeraria servirán: "El olor acre de los pétalos magullados, (...) las rosas exhaustas amontonadas en el piso húmedo, la carne túrgida, como de marisco, de los gladiolos". La rosa del final, símbolo del amor puro de Fernando, exhala, en cambio, "la inefable ternura de sus pétalos, su tímida fragancia". A pesar de cierto esquematismo, en las ficciones de Barletta la pobreza no asegura la bondad ni la maldad de quienes la padecen. Aunque sometidos al destino común del proletario, son individuos particulares y, a veces, hasta personas excepcionalmente altruistas o malvadas. En su mercado de almas, la clase obrera no siempre va al paraíso.

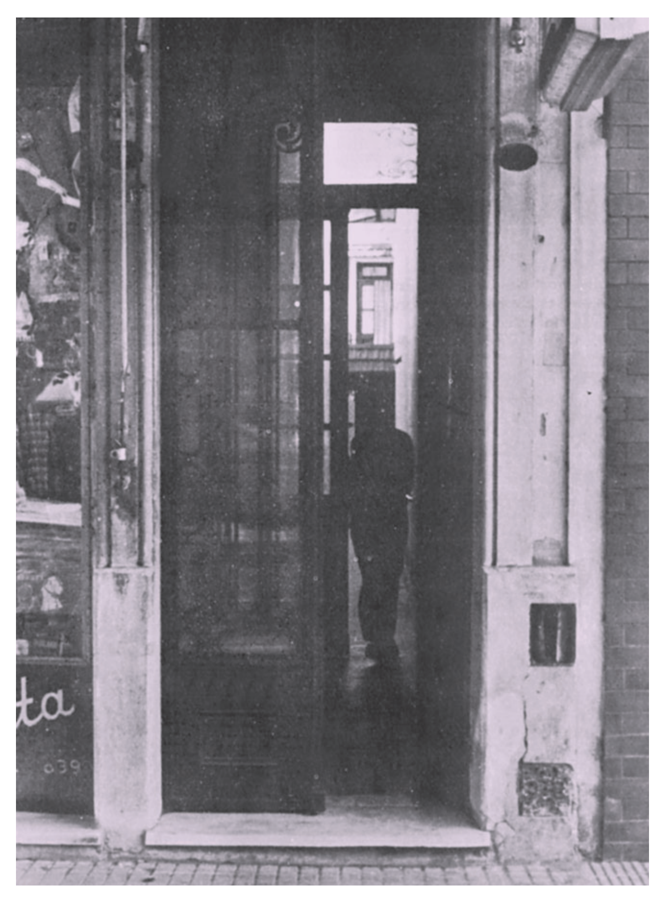


Fotografía de
Roberto Mariani

La rutina de la opresión

Roberto Mariani (Buenos Aires, 1892-1946), al ser uno de los ganadores del concurso de 1922 de *La Montaña*, alcanzó una resonancia que asentaría con *Cuentos de la oficina* (1925), cuarto tomo de la colección *Los nuevos*. Lector entusiasta de Dostoievski, Chejov y Proust, Mariani conocía personalmente el mundo de la burocracia, pues había sido empleado de bancos y ministerios, experiencia que quiso variar al dedicarse por algún tiempo a ser camionero. Este trabajo le posibilitó recorrer rutas del país, cuya frecuente soledad compensaba escribiendo. César Tiempo lo describió "condenado al celibato y la pobreza (...). Muy amigo de sus pocos amigos no toleraba bromas sobre ellos y cuando la maledicencia asomaba su pico de pájaro carpintero en las tertulias del *Tortoni* donde solíamos encontrarnos, Mariani, que puso tantos puntos sobre las íes de su tiempo, se incorporaba, encendidas las facciones, y abandonaba la rueda. (...) Ricardo Güiraldes y Roberto Mariani eran las dos únicas devociones vivas de Roberto Arlt. Siempre tan incisivo y desbocado, frente a Mariani, Arlt no se permitía hacer chistes ni aludir peyorativamente a nadie.". El año anterior a la publicación de *Cuentos de la oficina*, el número siete de la revista *Martín Fierro* incluyó una carta abierta de Mariani, titulada "Martín Fierro y yo". Esta carta provocó cierta polémica y resultó un hito en la definición de los grupos de Florida y Boedo. En ella, Mariani se ubica en el campo cultural de entonces y anuncia veladamente la aparición de una nueva revista: "Los que estamos en la extrema izquierda revolucionaria y agresiva no tenemos dónde volcar nuestra indignación". A los agrupados en *Martín Fierro*, les reconoce gracia e ingenio, pero les endilga falta de "rebeldía en la conducta", "escandaloso respeto" a Lugones, europeísmo incompatible con el poema que invoca el nombre de la revista, adhesión a "mediocres brillantes como Paul Morand, francés, y Ramón Gómez de la Serna, español". Les critica que invoquen al personaje de José Hernández porque considera que: "Más cerca de Martín Fierro están aquellos que en literatura hacen labor llamada generalmente 'realista' y que yo denominaría 'humana'.". La revista contesta en un artículo, atribuido a Évar Méndez, titulado "A propósito de ciertas críticas", en el que se recuerda que en su primer número ya habían explicado la causa de la elección de aquel nombre para su publicación, "sin pensar ni por un instante que pudiera dar lugar a suponer –como parece haberlo creído el señor Mariani– que planteábamos un periódico gauchesco. Nos proponíamos tan sólo 'cantar con toda la voz' de que fuéramos capaces.". Respecto de la literatura calificada como "humana", responden que "la humanidad" no es patrimonio exclusivo de una tendencia literaria y califican cierta literatura realista como subliteratura comercial con "el objeto de satisfacer los bajos gustos de un público semianalfabeto; conocemos glorias de novela semanal, genios al uso de las modistas y

"En sus notables cuentos, se muestra usted observador y finamente psicólogo; bajo el humorismo un tanto pesimista que campea en todas sus páginas, se descubre un fondo de bondad, de simpatía por los condenados –quizá a pesar suyo– a la mediania y la vulgaridad...". Carta de Payró a Mariani cuando apareció *Cuentos de la oficina*.



Fachada del edificio ubicado en Boedo 837 donde funcionaba la redacción de *Claridad*

publicaciones que por sus títulos –'Novela Realista', 'Novela Humana'– parecen contener un alimento adecuado al paladar de nuestro crítico". A pesar de manifestaciones realizadas por Mariani, los martinfierristas elogiaron su talento, pero este insistía en la oposición: en 1926 publicó "Nosotros y ellos" en *Los Pensadores*. Payró introdujo a Mariani en *La Nación* y le propuso la lectura de "otro Roberto", Arlt; lo defendió, además, de quienes juzgaban que el boedista era un mero reproductor local de relatos extranjeros sobre trabajadores "de cuello duro" (como César Birotteau, uno de los pequeños burócratas de las novelas de Honoré de Balzac). En la encuesta sobre literatura argentina que en 1923 realizó *Nosotros*, Mariani fue mencionado por diversos escritores. Nicolás Olivari manifestaba: "Aún estamos esperando una bella novela de Roberto Mariani, confiados en las prometedoras condiciones de sus primeros trabajos" y lo incluía entre los jóvenes de su generación destinados a trascender. Ya había publicado un libro de poemas (*Las acequias*, 1922). Las novelas aparecieron más tarde: *La frecuentación de la muerte* (1930), *En la penumbra* (1932) y, póstumamente, *La cruz nuestra de cada día* (1955). También compuso sus tópicos en textos dramáticos, *Un niño juega con la muerte* (1938) y *Regreso a Dios* (1943). Otra serie de cuentos, que Payró señaló como complemento de los de 1925, son los de *El amor agresivo* (1926), que tematizan la rutina que corroe a las parejas. Acompasada por el paso del tiempo y las variables políticas, la oposición con el grupo de Florida se diluyó. Como signo de ello, se considera la colaboración de Mariani en la revista *Conducta* (1938-1943), donde aparecían también textos de escritores más vinculados con el "arte por el arte", como Enrique Larreta.

Cuentos de la oficina se abre con una "Balada" –una suerte de prólogo de los relatos–, en la que el ámbito laboral es personalizado y habla en primera persona. El título ya inicia la ironía sostenida a lo largo del libro. "Balada" anuncia una composición de asunto amoroso y la oficina personificada se dirige a un empleado irguiéndose como madre protectora, pero de hecho le consume la vida a cambio de un mísero salario. En los cuentos, la oficina constituye el "centro al que Mariani desplazó la explotación capitalista de Marx", interpreta el escritor José Pablo Feinmann. Los sucesos relatados son nimiedades: pueden resultar insignificantes para los lectores, pero son tragedias para los oficinistas, humillados hasta la mansedumbre. Así, por ejemplo, en "Santana", que versa sobre un error que comete en un asiento contable el oficinista cuyo apellido da título al cuento. El discurso se extiende en vívidas renarraciones del episodio, a modo de representación de lo que hace el protagonista intentando apaciguar su terror al despido, exacerbado al imaginar las necesidades que sus hijos enfrentarían si él perdiera el trabajo. Las sucesivas versiones de la historia, que mezclan la voz del narrador con la del personaje torturado, incluyen pensamientos de Santana, en los que se arrinconan sus recuerdos de la miseria pasada para tener unos ahorros y su resentimiento contra los que dilapidan fortunas en lujos. El dominio del diálogo de los personajes y el interés por los lectores, la vivacidad de sus tipos y su capacidad de observación le fueron elogiados por Santiago Ganduglia en *Martín Fierro*; en su reseña construyó un "nosotros" que incluye a todos: "*Cuentos de la oficina* queda entre los libros que mejor afirman la obra que viene realizando nuestra generación".

"Revolución para el arte o arte para la revolución"

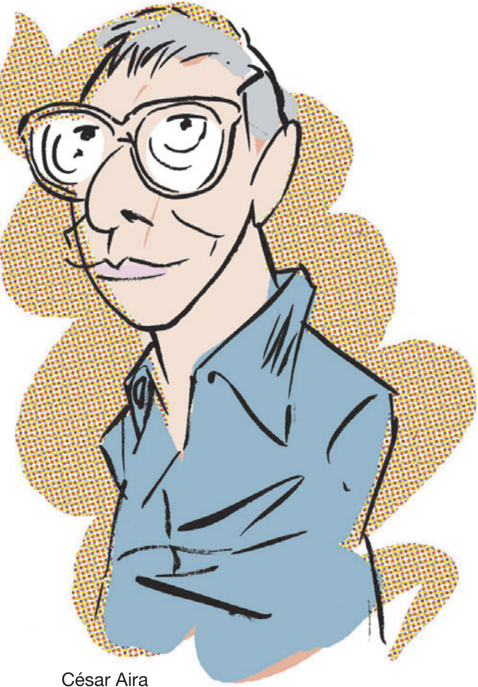
MARÍA INÉS GONZÁLEZ

La historia literaria, por afán didáctico o simplismo ideológico, enfrentó a los escritores de los '20 hijos de la aristocracia y a los izquierdistas de clase media, a partir de un rótulo que acabaría siendo lugar común: "Florida vs. Boedo". La antítesis anula la complejidad de la obra de autores que, por el contrario, buscaron rutas superadoras de antinomias esquemáticas. Carmelo Bonet en la revista *Síntesis* (1927-1930) divide por primera vez el campo literario, por la zona de la ciudad donde cada grupo se reunía: unos, en un caserón de Florida y Tucumán; otros, en la imprenta de Zamora, en el barrio de Boedo. Esta localización designa una barrera también simbólica: el barrio elegante y el del trabajo. Pero todo límite que separa es una marca a saltar, una invitación al traslado. Como las fronteras geográficas, esta se amplió y se volvió zona de convivencia. Los de Florida trabajaron en torno de *Martín Fierro* y los de Boedo, de *Claridad*; pero varios nombres resuenan en ambas publicaciones. Tuñón, fiel a la izquierda más combativa, exige sin embargo a la crítica su lugar en Florida y, de hecho, practica una ruptura estética más cercana a la de Girondo que al realismo de Barletta en la que conjuga, sin contradicción, vanguardia política y artística. Borges tilda esa remanida bipartición, de "farsa", "un truco publicitario y en parte una broma juvenil solo tomada en serio por profesores universitarios". Barletta da cuenta del vértice que los une y separa: "revolución para el arte o arte para la revolución". *La Campana de Palo* niega la existencia de "Boedo" como grupo, pero reconoce una "literatura de arrabal" escrita por "jóvenes de arrabal", otra forma de las "orillas" borgeanas. Todos luchan contra sainetes y novelas sentimentales aunque unos los acusen de perjuicio estético y otros de sumergir en la evasión a las conciencias. Ambos grupos manifiestan una actitud de superioridad intelectual frente al vulgo, ya sea por creerse capacitados para hacerle notar sus derechos, según el ideario socialista, o por sus expresiones despectivas acerca del gusto masivo. Pero, pese a los matices, se unen contra enemigos comunes: *La Gaceta literaria* de Madrid cuando nombra a España como meridiano cultural para América, y los jóvenes oponen a Buenos Aires como guía de la renovación continental; los viejos, cuando *Martín Fierro* felicita a Castelnuovo, "un amigo", por triunfar sobre Capdevila en un concurso de narrativa. Los boedistas componen "avisos" tan injuriosos como los "epitafios" de *Martín Fierro*, acusando a "libreros comerciantes" que cortan textos literarios para abaratar costos: "Ningún estudiante honesto debe comprar sus libros en la casa del chivo fascista Buffarini. Junín 845 ¡Boicot al chivo!". Muchas obras fueron renuentes a programas y modelos, tal como lo confirma la anécdota "de pasaje" de Olivari: los boedistas "se indignaron" por su poemario *La amada infiel*, pleno de imágenes desenfadadas –"Me había atrevido a decir (...) 'mi loco cardumen que anda en parranda con Theodore de Bainville'"–, un cultivado desaliño; humor ácido y burlesco, una visión pulsional y crispada del sujeto en la ciudad. "Me consideraron traidor al movimiento y me expulsaron sin más. (...) salí a la calle desconcertado y (...) me encontré (...) a Tuñón, quien había leído mi libro y le gustaba. Me abrazó, y al saber de mi cuita (...) me dijo: 'No importa. Te llevo a Florida'". Tampoco puede tomarse muy en serio la única polémica real, entre Méndez y Mariani, pues este último publicaba también en *Martín Fierro*. Más fraternales e inocuos que virulentos fueron los vínculos que forjaron los miembros de esta generación; su escritura, que fluyó libre y personal, cruzándose a menudo en revistas, diarios y editoriales fue encorsetada más tarde por cierto formulerío crítico.

Sátira sobre la revista *Dinamo* y sus colaboradores Elías Castelnuovo, Leónidas Barletta y Lorenzo Stanchina, aparecida en *Martín Fierro*

La travesía de la escritura

El binomio Florida y Boedo fue síntesis de un encendido debate ideológico. Florida: la calle céntrica, luminosa, de elegantes o ociosos transeúntes, comparada con importantes avenidas de Occidente por los marcados aires europeos en la arquitectura, las confiterías y los comercios; Boedo: la arteria gris, transitada por los más pobres, inserta en medio de un barrio de fábricas y viviendas de obreros, al límite con las quintas de Flores y Floresta donde descansaban los caminantes de Florida. De cada zona emergían sin conciliación alguna los temas, los tópicos y los personajes pobladores de la literatura de los dos grupos. Con el avance del siglo, el crecimiento poblacional e industrial de la ciudad, sumado a los movimientos demográficos desde el interior del país a la capital, cambió la fisonomía de Buenos Aires y también el mapa urbano. El traslado de las fábricas y barrios obreros hacia la provincia de Buenos Aires y el asentamiento de villas en ciertas zonas de la capital y el conurbano fueron los signos más evidentes de la nueva modernización a partir de la mitad del siglo XX. Ochenta años después, la calle Boedo ya no alberga a los más pobres sino que se ha convertido en un barrio de clase media, mientras que las que fueran las quintas de verano y pequeñas chacras de la burguesía se vieron parceladas para la construcción de casas también requeridas por el mismo estrato social. César Aira (Pringles, 1949) retomando, al mismo tiempo, los universos duplicados de los cuentos de Borges, el humor cínico y absurdo de Cancela y la preferencia por los personajes marginales de los escritores de Boedo, vuelve, en su novela *La villa* (2001) sobre la "lucha de clases" con arreglo a las condiciones hoy imperantes. Allí convive la galería de seres que, según el autor, constituyen la población media de la Argentina, quienes cada uno a su manera circula por la vida levemente al margen del sistema: padres de clase media, estudiantes, policías, mucamas, cartoneros, jueces, periodistas, comerciantes. El autor toma la avenida Bonorino al 800, punto de intersección del barrio de Flores y la "villa miseria", cercana al cementerio, que se extiende hasta los límites de los barrios de Pompeya y Villa Lugano, como escenario de crímenes, de encuentros amorosos, de ayuda solidaria y comercio de sustancias ilegales que la villa trafica y el barrio consume. Maxi, el protagonista, es un adolescente con domicilio en esa calle, adicto al gimnasio y limpio, como un ángel, de cualquier elemento corrosivo que emane de la sociedad. Su hobby, aprovechando la fuerza de su cuerpo, es ayudar –sin esperar nada a cambio– a los cartoneros de la villa con la tarea de empujar los carros repletos de la basura que desechan los vecinos de Flores. Cirujas, inmigrantes de países limítrofes, mucamas, pastores, "sin techo", narcotraficantes completan la variedad de personajes que viven al borde de las instituciones de un comercio clandestino pero perfectamente aceptado, ya que todos lo conocen pero ninguno lo denuncia. La calle Bonorino marca la frontera entre la clase media venida a menos y los desposeídos de la villa, dos grupos históricamente enfrentados pero que por los golpes de suerte propiciados por la economía imperante viven implicados en un mercado alternativo y clandestino: la basura que tiran los habitantes de un lado son moneda de cambio para los del otro; la droga que venden en una de las zonas es un producto de consumo atractivo para los jóvenes que viven en la otra; la mano de obra poco calificada que ofrecen los inmigrantes es aprovechada a bajo costo por los que tienen un empleo mejor pago. Así la villa y el barrio dirimen sus espacios y conflictos mancomunadamente, y se enfrentan a la amenaza externa de las instituciones que buscan beneficiarse de las condiciones de vida extremas: la policía corrupta, la prensa amarillista ávida de primicias; la Justicia mediática y farandulesca que irrumpe en el lugar no para desmantelar el delito sino para posar frente a las cámaras.



César Aira

Antología

"–Le voy a contar mi vida a ver si hace un cuento. Y le pone *Jauja*.
–Comenzá.
–Bueno, pero usted no me interrumpa. Yo le cuento pedazos de mi vida. Lo que quiero contar. Lo que me gusta. Lo que no me gusta no lo cuento. Hay cosas que no quiero que se sepan. Las hice... porque las hice. ¡No sé por qué las hice!... Pero no debía haberlas hecho... ¿Usted ha tenido hambre alguna vez? ¡Yo sí! ¡Y qué hambre!... (...)
De pronto, dejando en suspenso el relato, exclamó:
–¡Ayer hice un robo! A mí no me gusta robar. ¿Para qué? Uno se expone a que lo lleven preso. Yo pido. ¿Tengo hambre? Entro en una panadería: ¡Eh, panadero, deme un pedazo de pan que tengo hambre! Después entro en un almacén: ¡Eh, almacenero, deme un pedazo de queso que tengo hambre! Y me dan. Tienen que darme. ¿Quién me va a negar de comer? Sólo una vez un panadero me dijo: 'Yo no alimento a haraganes'. Le dije de todo. Le dije tantas cosas, que para hacerme callar me dio un pan entero. Yo se lo tiré por la cabeza y me fui. No hubiera podido tragar el pan de ese cochino. Me hubiese indigestado. ¡Mire que negarle un pedazo de pan a un hombre que tiene hambre! (...) ¡He pasado tantas yo! Quizás usted no ha pasado ni la mitad de las que yo he pasado. (...) Le estaba contando que ayer hice un robo. Me parece que hice un robo justo. Usted dirá.
Fue en la Chacarita. Vi en un diario que en un escritorio pedían un joven. Al llegar yo, ya habían tomado; como el escritorio estaba cerca de la Chacarita, fui a pasear por allá. ¿No le gusta pasear por el cementerio? A mí sí me gusta. Me entristece, pero es una tristeza linda. Es como cuando uno toma una sola copa de guindado. No se emborracha, pero queda como medio en el aire. Así me pasa cuando salgo de pasear por un cementerio. Me parece que vivo y que no vivo. ¡Los hombres son estúpidos! Hasta en el cementerio hay tumbas lujosas para unos y tumbas pobres para otros. Yo vi una lujosa, de mármol negro, con lindos bronces y estatuas de ángeles. Estaba llena de flores. Al lado había una tumba fea, sucia, con el mármol roto. ¡Y sin una flor! ¿Sabe lo que hice? Saqué todas las flores de la tumba lujosa y las puse en la tumba pobre. ¡Todas! ¡No le dejé ni una flor, ni una hoja! ¡Nada! ¡Pero mire qué egoísta es la gente! A los que llevaban flores al rico muerto, ¿qué les costaba tirar una sola en la tumba de ese pobre, del que nadie se acordaba ya! ¡Pues, nada! ¡Todo era para el rico, nada para el pobre! ¿En la muerte igual que en la vida? ¡No! En la muerte tiene que haber más justicia que en la vida, ¿verdad?"

Yunque, Álvaro, "Jauja".
En: *Otros barcos de papel*,
www.alvaroyunque.com.ar

"Entra.(...) Deja en la calle sol, viento, movimiento loco; tú, entra. (...) Entra; así tendrás la certeza –que dará paz a tu espíritu– de obtener todos los días pan para tu boca y para la boca de tus pequeñuelos. ¡Tus pequeñuelos, tus hijos, los hijos de tu carne y de tu alma y de la carne y del alma de la compañera que hace contigo el camino! Yo daré para ellos pan y leche; no temas; mientras tú estés en mi seno, y no desgarres las prescripciones que tú sabes, jamás faltará a tus pequeñuelos, ¡los pobres!, ni pan, ni leche, para sus ávidas bocas. Entra; acuérdate de ellos; entra. Además, cumplirás con tu deber. Tu deber. ¿Entiendes? El trabajo no deshonra, sino que ennoblece. La Vida es un Deber. El hombre ha nacido para trabajar. (...)
Entra. Siéntate. Trabaja. Son cuatro horas apenas. Cuatro horas. Pero, eso sí: nada de engañifas ni simulaciones ni sofisticaciones. ¡A trabajar! Si tu labor es limpia, exacta y voluntariosa –voluntariosa sobre todo–, los jefes te felicitarán. Tú estás sano; puedes resistir estas cuatro horas. ¿Has visto cómo las has resistido? Ahora vete a almorzar. Y vuelve a hora cabal, exacta, precisa, matemática. (...) Nadie se muere trabajando ocho horas diarias. Tú mismo, dime: ¿no has estado remando el domingo once o doce horas, cansando los músculos en una labor con el agua que me abstengo de calificar por el ningún remordimiento que se obtiene? ¿Ves tú? ¡Y con inminente peligro de ahogarte! Yo sólo te exijo ocho horas. Y te pago, te visto, te doy de comer. ¡No me lo agradezcas! Yo soy así.
Ahora vete contento. Has cumplido con tu Deber. Ve a tu casa. No te detengas en el camino. Hay que ser serio, honesto, sin vicios. Y vuelve mañana, y todos los días durante 25 años; durante los 9125 días que llegues a mí, yo te abriré mi seno de madre; después, si no te has muerto tísico, te daré la jubilación. Entonces, gozarás del sol, y al día siguiente te morirás. ¡Pero habrás cumplido con tu Deber!

Roberto Mariani, "Balada de la oficina".
En: *Cuentos de la oficina*. En: Llagostera, M.R.,
Boedo y Florida, Buenos Aires, CEAL, 1980



“Hace muchos años que trabajo en el mismo taller.

Es un sótano inmenso, húmedo y frío, donde la luz no llega directamente y donde el sol no brilla nunca. Las paredes están sucias y manchadas y el alumbrado artificial envuelve en un sudario de muerte las cajas, los estantes y el esqueleto de las maquinarias. El aire, denso, pegajoso y deletéreo, carga la atmósfera de funestos venenos. Una cuadrilla de obreros hurgan las cajas y arañan el teclado de las linotipos, sumergidos a diez metros bajo el nivel de la calle radiosa.

El plomo está en constante actividad, se adhiere a la piel y pasa en forma de cloruros al torrente circulatorio, o si no, invade las mucosas interviniendo como jugo en la digestión, o si no, se instala en los pulmones...

De cualquier manera que sea, el aspecto de mis compañeros, es miserable y triste. Su palidez está salpicada de sedimentos grisáceos y puntitos de plata y en todos sus ademanes sobrios trasciende una tiesura mortuoria.

Un olor especial, feo y desagradable, mezcla de tinta y grasa, de trapos sucios y antimonio derretido, nos acaricia la garganta durante ocho horas largas y eternas. La alegría de vivir está desterrada del taller: aquí se respira el estaño de la muerte.

En invierno se nos ponen los pies duros de frío y la nariz roja; en verano sudamos como si estuviéramos hundidos en el infierno de una cámara turca. Arden continuamente veinte crisoles, crujen las poleas, saltan los tapones y las linotipos, no se detienen más que para seguir marchando. Se oye el tintineo de muchos timbres gastados y la canción lúgubre de las matrices que bajan atropellándose o se desprenden de la barra sinfín sobre el vientre de los almacenes. Mi máquina se interrumpe con frecuencia. Cuando esto sucede hago un poco de saliva y grito con una voz ronca que a mí mismo me resulta antipática:

–¡Se paróoóooo!...

Entonces, el mecánico, se aproxima malhumorado, mira aquí y allí, sacude el empujador con violencia y pone otra vez el vehículo en marcha.

La armonía del conjunto puede decirse que no se interrumpe nunca, porque cuando salimos nosotros, entran otros, y cuando se van éstos, volvemos a entrar nosotros.

Todos los rostros de las cuadrillas que entran y salen están igualmente, mortalmente demacrados y ojerosos. Cualquiera, creo yo, en semejantes condiciones, agota las reservas y acude a los estimulantes. La mitad del personal tiene la dentadura negra del tabaco, la otra mitad los ojos deformados por el alcohol, y todos, absolutamente todos, sienten la tristeza de vivir una vida tan tenebrosa. (...)”

Elías Castelnuovo, “Tinieblas”. En: *Tinieblas*, Buenos Aires, Librería Histórica, 2003

Bibliografía

AIRA, CÉSAR, *Diccionario de Autores Latinoamericanos*, Buenos Aires, Emecé. Ada Korn Editora, 2001.
ASTUTTI, ADRIANA, "Elías Castelnuovo o las intenciones didácticas en la narrativa de Boedo". En: Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 6: Gramuglio, M. T. (dir.), *El imperio realista*, Buenos Aires, Emecé, 2002.
EUJANIAN, ALEJANDRO, GIORDANO, ALBERTO, "Las revistas de izquierda y la función de la literatura: enseñanza y propaganda". En: Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 6: Gramuglio, M. T. (dir.), *El imperio realista*, Buenos Aires, Emecé, 2002.
FEINMANN, JOSÉ PABLO, "Boedo y Florida", Contratapa, *Página/12*, 25 de julio de 2005.
GILMAN, CLAUDIA, "Polémicas II". En: Montaldo, Graciela (dir.), *Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*, en Viñas, David (dir.), *Historia social de la literatura argentina*, Buenos Aires, Contrapunto, 1989.
LONGO, RAFAEL E., *Cafés de Buenos Aires*, Buenos Aires, Interjuntas, 1994.
LUBRANO ZAS, *Palabras con Elías Castelnuovo,* Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1968.
MONTALDO, GRACIELA, "Literatura de izquierda: humanitarismo y pedagogía". En: Montaldo, Graciela (Dir.), *Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*, en Viñas, David (dir.), *Historia social de la literatura argentina,* Buenos Aires, Contrapunto, 1989.
PORTANTIERO, JUAN C., *Realismo y Realidad en la Narrativa Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Procyón, 1961.
PRIETO, ADOLFO, *Estudios de literatura argentina,* Buenos Aires, Galerna, 1969.
RIVERA, JORGE, *El periodismo cultural*, Buenos Aires, Paidós, 1995.
SALTO, GRACIELA, "En los límites del realismo, un libro extraño". En: Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 6: Gramuglio, M. T. (dir.), *El imperio realista*, Buenos Aires, Emecé, 2002.
SARLO, BEATRIZ, *Martín Fierro (1924-1927)*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1969.
SARLO, BEATRIZ, *Una modernidad periférica: Buenos Aires entre 1920 y 1930*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1988.
ULLA, NOEMÍ, *La Revista Nosotros*, Buenos Aires, Galerna, 1969.
VIÑAS, DAVID, *Literatura argentina y política II. De Lugones a Walsh*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 1995.

Ilustraciones

P. 617, BARLETTA, LEÓNIDAS, *Historia de Perros*, Buenos Aires, CEAL, 1972.
P. 614, P. 615, CASTELNUOVO, ELÍAS, *Memorias*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas. MCyE, 1974.
Tapa, P. 611, P. 618, P. 619, *Historia de la Literatura Argentina*, t. III, Buenos Aires, CEAL, s/f.
P. 610, *Historia General del Arte en la Argentina*, vol. VII, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1997.
P. 616, P. 620, *Lyra*, año XXVI, Nº 210-12, Buenos Aires, Septiembre 1969.
P. 612, YUNQUE, ÁLVARO, *Juventud*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1973.
P. 612, YUNQUE, ÁLVARO, *Versos de la Calle*, Buenos Aires, Editorial Rescate, 1977.